



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Czerwone maki na Monte Cassino" - analiza muzyczna

**Author:** Antonina Szybowska

**Citation style:** Szybowska Antonina. (2016). "Czerwone maki na Monte Cassino" - analiza muzyczna. W: M. Krakowiak, A. Dębska-Kossakowska (red), „Reprezentatywna mikroskala? : rozważania o tożsamości lokalnej mieszkańców Czeladzi z racji udziału ich przedstawicieli w bitwie o Monte Cassino”. (S. 191-193). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Antonina Szybowska

Uniwersytet Śląski

## ***Czerwone maki na Monte Cassino* – analiza muzyczna**

Przystępując do omówienia muzycznego aspektu pieśni *Czerwone Maki na Monte Cassino*, należy podkreślić, że zasadniczo mamy do czynienia z materiałem jednogłosowym. Oczywiście, kompozytor Alfred Schütz, doświadczony akompaniator, musiał w błyskawicznym tempie opracować materiał muzyczny także dla czternastoosobowej orkiestry towarzyszącej Gwidonowi Boruckiemu, jednak akompaniament w stosunku do owej jednogłosowej linii melodycznej, stanowiącej sedno utworu i zamieszczanej w śpiewnikach, jest sprawą wtórną. *Czerwone maki...* to pieśń przeznaczona do powszechnego śpiewania, nie tylko do słuchania – to zasadnicza różnica. Pomimo niewątpliwych walorów artystycznych, które powodują, iż z powodzeniem może się znaleźć w repertuarze największych śpiewaczych sław czy zawodowych chórów, należy do gatunku pieśni użytkowych. Świadczą o tym między innymi liczne jej reprezentacje w różnego typu śpiewnikach: patriotycznych, żołnierskich, ale i towarzyskich, w których zajmuje miejsce obok znacznie mniej wysmakowanego repertuaru, jak choćby w śpiewniku *Piosenki z plecaka Helenki* z 1946 roku<sup>1</sup>. Osoby zainteresowane brzmieniem zbliżonego do oryginalnego opracowania orkiestrowego mogą posłuchać pierwszego zachowanego nagrania, które daje pewne wyobrażenie o harmonice czy innych środkach kompozytorskich właściwych tego typu praktykom muzycznym owego czasu. Chodzi o nagranie z kwietnia 1946 roku<sup>2</sup>, którego wykonawcą był Adam Aston<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Innym znanym przykładem może być: *Śpiewnik „Iskier”*. *Pieśni i piosenki na różne okazje*. Wybrał i komentarzem opatrzył Z. ADRJAŃSKI. Warszawa 1976, s. 67–68.

<sup>2</sup> Mediolan. Wytwórnia La Voce del Padrone. Píše o nim Tomasz Lerski, za: [http://www.bibliotekapiosenki.pl/Aston\\_Adam](http://www.bibliotekapiosenki.pl/Aston_Adam) [dostęp: 7.04.2015].

<sup>3</sup> Właściwe nazwisko Adolf Loewinsohn, członek 2. Korpusu Armii generała Władysława Andersa, gdzie należał do wojskowego teatru rewiowego Polish Parade. Był czynnym

Warto w tym momencie przyrzeć się dokładniej melodii *Czerwonych maków...* W nutach z zasobu Cyfrowej Biblioteki Polskiej Piosenki pieśń utrzymana jest w tonacji A-dur<sup>4</sup>, jednak z punktu widzenia praktyki śpiewaczej wydaje się ona stanowczo za niska. We wspomnianych *Piosenkach z plecaka Helenki*, wydanym przez samego Konarskiego w Rzymie, zapisana została w tonacji C-dur<sup>5</sup>. Znanе opracowanie fortepianowe pieśni, którego autorem jest Antoni Szaliński, również utrzymane jest w tej samej tonacji. W przypadku pieśni przeznaczonych do powszechnego śpiewania tonacja ma zasadnicze znaczenie i C-dur wydaje się wyborem o wiele lepszym, choć należy zaznaczyć, że mimo iż powszechnie obecna w śpiewnikach, pod względem wykonawczym nie jest to pieśń łatwa. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na jej duży *ambitus*<sup>6</sup>, który wynosi aż tercdecymę (oktawę i sekstę wielką), oraz duże skoki interwałowe, nawet o septymę wielką. Skok taki następuje na przykład między ostatnim dźwiękiem zwrotki a pierwszym refrenu, co w połączeniu ze zmianą tonacji na jednoimienną molową może stanowić istotny problem wykonawczy, zwłaszcza że wykonawca musi „trafić” w dźwięk es, czyli trzeci stopień w gamie — z punktu widzenia harmoniki funkcyjnej to tercja toniki, a więc ten właśnie dźwięk, który decyduje o zmianie trybu tonacji i choćby z tego względu winien być wykonany szczególnie czysto. Innym problemem wykonawczym jest konieczność dużego zdyscyplinowania rytmicznego, ponieważ (zwłaszcza w zwrotce) mamy do czynienia z rytmem punktowanym.

Wspomniana modulacja do tonacji molowej jednoimiennej w refrenie stanowi charakterystyczny element tejże pieśni i skłania interpretatorów do zaznaczenia odrębności wyrazowej refrenu. Zazwyczaj śpiewany jest on w bardziej liryczny, delikatny sposób, kontrastujący ze zdecydowanym, nawet marszowym charakterem zwrotki. Można by zaryzykować tu stwierdzenie, iż warstwa muzyczna podąża za tekstem, przeciwstawiając zwłaszcza w dwóch początkowych zwrotkach (a należy pamiętać, że ostatnia zwrotka powstała znacznie później) zapal bojowy żołnierzy, ich determinację i samą, prowadzącą do zwycięstwa, bitwę statycznemu obrazowi maków, porastających wzgórza, które wiele lat później przypominają o tragicznej ofierze, jaka była ceną za zwycięstwo. Taka zmiana tonacji w środku utworu bądź jego części nie jest niczym zaskakującym, jeżeli dotyczy ona gatunków wymagających znacznie bardziej zaawansowanej techniki kompozytorskiej

---

uczestnikiem bitwy pod Monte Cassino. Ibidem. Jego wykonanie *Czerwonych maków...* wybrzmiewa w filmie Michała Waszyńskiego *Wielka droga* (1946).

<sup>4</sup> [http://www.bibliotekapiosenki.pl/binaries/droga\\_niepodleglosci/19\\_czerwone\\_maki\\_n.pdf](http://www.bibliotekapiosenki.pl/binaries/droga_niepodleglosci/19_czerwone_maki_n.pdf) [dostęp: 17.12.2015].

<sup>5</sup> F. KONARSKI: *Piosenki z plecaka Helenki*. Rzym 1946. Nuty *Czerwonych maków...*, bez słów, opatrzone są numerem 147.

<sup>6</sup> Odległość między najniższym a najwyższym dźwiękiem utworu.

(na przykład formy sonatowej czy wcześniej fugi), jednak w piosence dedykowanej szerszej publiczności nie jest to zabieg częsty.

Jak wspomniano, pod względem melodycznym refren prezentuje nowy materiał i bywa on najczęściej rozpoznawalnym fragmentem pieśni. Sprzyjają temu liczne powtórzenia fraz melodycznych oraz rytmicznych. Refren charakteryzuje się mniejszym udziałem rytmu punktowanego.

Pod względem formalnym pieśń charakteryzuje się dwuczęściową (a więc o wiele rzadziej spotykaną niż trzyczęściową) budową: A A1 B B1, gdzie część A A1 to zwrotka, B i B1 zaś — refren. Części te są sekwencyjnie powtarzane w niezmienionym układzie. Zwrotka różni się od refrenu tonacją (molowa jednoimienna C-dur — c-moll) i odmiennym materiałem melodycznym. Frazy rytmiczne, pominiawszy wspomnianą rezygnację z rytmu punktowanego w przedtackie, pozostają podobne. Forma ta znajduje uzasadnienie także w niezwykle klarownym podziale materiału utrzymanego w tonacji 4/4 na takty: 8 + 8 + 8 + 8, przy czym każdy ośmiotaktowy okres muzyczny (używając nomenklatury analizy Riemannowskiej<sup>7</sup>), idąc dalej w głąb wewnętrznych podziałów tych jednostek, składa się z dwóch zdań: A: (4 + 4) A1 (4 + 4) B (4 + 4) B1 (4 + 4). Tak więc pod względem formalnym jest to konstrukcja niezwykle klarowna.

Kulminacja w tym utworze nie pokrywa się z najwyższym dźwiękiem (e dwukreślne), lecz bardzo wyraźnie związana jest z końcem refrenu i z muzycznego punktu widzenia przygotowana zostaje przez ciężenie harmoniczne. Zmiany chromatyczne w trzech ostatnich taktach (ciąg dźwięków, z których niektóre są repetowane: g — gis — a — h — c) silnie prowokują do zastosowania ciągu dominant wtrąconych, już na pewno dominanty wtrąconej do dominanty, przecież w tonacji molowej akord na piątym stopniu, mający tercję wielką, nawet sam z siebie wykazuje silniejsze ciężenie do rozwiązania niż w tonacji durowej, a co dopiero wzmocniony układem takich właśnie funkcji. Dlatego końcówka refrenu ma szczególnie mocny wydzźwięk, co w połączeniu z głęboką wymową tekstu oraz brzmieniem samych słów, obfitujących w zbitki spółgłosek *r* i *w* („czerwieńsze”, „wzrosną”, „krwi”) czyni ową kulminację wyjątkowo dramatyczną.

Podsumowując: pod względem muzycznym jest to utwór ciekawy i niejednorodny, łączący elementy proste z elementami trudnymi, przeznaczony do powszechnego śpiewania, lecz stanowiący dla wykonawcy wyzwanie. *Czerwone maki pod Monte Cassino* to pieśń o budowie zwrotkowej, o ciekawej tonalności i mocno zaznaczonym punkcie kulminacyjnym. Okoliczności jej powstania, treść oraz wysoki poziom artystyczny sprawiają, iż utwór na trwałe wszedł do repertuaru polskich pieśni patriotycznych.

---

<sup>7</sup> Czyli wedle tradycyjnych zasad analizy utworów muzycznych, które opracował jeszcze Hugo Riemann, niemiecki muzykolog żyjący w latach 1849–1919.